

EL REY-SOL COMO RECURSO DRAMÁTICO Y ESCÉNICO EN EL TEATRO DE CORTE DE FELIPE IV A PARTIR DE LA LOA A *FIERAS AFEMINA AMOR*¹

Julio Vélez Sainz

Departamento de Filología Española II

Instituto del Teatro de Madrid

Universidad Complutense

Madrid 28040

jjvelez@filol.ucm.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), vol. extra, 1, 2013, pp. 275-294]

El presente estudio se propone indagar en las reverberaciones de la poderosa imagen del Rey Planeta dentro de la amplia producción cultural que se relaciona con la corte de Felipe IV (8 de abril de 1605-17 de septiembre de 1665) y, en concreto, dentro de uno de sus aspectos más llamativos: las fiestas cortesanas. Al igual que otras obras ar-

¹ En el artículo enmarco los estudios que he venido realizando en los últimos tiempos alrededor del teatro cortesano que tuvo lugar en la corte de Felipe IV y que se han plasmado en un libro en prensa titulado «*El Rey Planeta*» a partir del motivo del Rey Sol como recurso dramático-escénico en las fiestas cortesanas (2005, pp. 57-77; 2010, pp. 226-241; 2011, pp. 1-18; 2011, pp. 1433-1443). Investigación realizada al amparo del VI Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011 (Proyectos de investigación fundamental no orientada / MI-NECO) titulado *Edición electrónica del corpus Teatro Breve Español (siglos XVII y XVIII)*, código FFI2009-08442.

tísticas paralelas, estas obras dramáticas (o lo dramático que estas fiestas claramente performativas pudieran tener) navegan en las aguas de lo áulico y lo político y presentan un cierto correlato con opúsculos de carácter propagandístico que procuraban enaltecer la monarquía de los Austria dentro y fuera de su imperio. El corpus de obras de teatro cortesano que presentan el motivo del rey como sol, el «Rey-Planeta», desarrolla una rica urdimbre conceptual y simbólica a partir de la equiparación del monarca con el sol. Entre otras obras, podemos mencionar *El vellocino de oro* de Lope de Vega, representada el 15 de mayo de 1622, *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana (diseñada para representarse en la misma ocasión), la fiesta *El amor enamorado* de Lope de Vega (diseñada para el Palacio del Buen Retiro en 1635), la zarzuela *El laurel de Apolo* de Calderón (Palacio del Buen Retiro, 1657) y, finalmente, *Fieras afemina Amor* de Calderón, diseñada para el Palacio del Buen Retiro en el inicio de la temporada teatral tras la muerte de Felipe IV en 1670 o 1672 y cuya loa inicial será objeto de análisis. En estas obras se pueden destacar, al menos, una vertiente novelesca en la que los protagonistas son caballeros del sol y héroes que buscan el vellocino de oro; una mítica en la que se desarrolla la imagen de Apolo como rey del Parnaso, de la Arcadia y amante de Dafne Climene; y una cosmológica en la que el sol funciona como *axis mundi* del que emana el poder, los cortesanos son planetas o girasoles, que, a su vez, tiene dos usos principales: uno epitalámico o matrimonial (Rey Sol / reina Luna / príncipe sol naciente) y otro genealógico y dinástico (Felipe IV como el cuarto astro de los Austrias). El uso más común y estudiado es el mítico, ejemplificado siempre en Apolo. Encontramos distintas variantes del mito apolíneo desarrollado en *Apolo y Climene* de Calderón (Apolo y Climene), Apolo y Faetón en *El hijo del sol*, *Faetonte* de Calderón y Apolo y Dafne en *El amor enamorado* y *El laurel de Apolo*. Por ejemplo, en *El laurel de Apolo* de Calderón se desarrolla la imagen mítica del laurel para elogiar a dos príncipes distintos en sus dos versiones: en la primera, Baltasar Carlos es escogido como lauro de las sienes de Apolo (I, p. 2194) y su madre Mariana de Austria se le ofrecen los rayos del sol (I, p. 2195); en la segunda los versos encomiásticos se dedican a Carlos II (ed. Cruickshank, p. 992) a la par que la *venatio amoris* de Apolo se convierte en una caza de la grandeza política para Carlos II a quien se le nombra «Segundo César de los orbes». Al final de la pie-

za, Calderón mantiene la alegoría solar para celebrar a una nueva reina que le dé prole al rey ([Irene (canta):] «En cuya paz, el aire / nos dé tan feliz prole... [Eco (canta):]... que el eco de su fama / llene mares y montes» (pp. 994-995)². En *El amor enamorado* se une al protagonista, Febo, con Felipe IV repetidas veces a partir de la vertiente cosmológica y matrimonial al desarrollar una alegoría en la que la luna se convertía en la reina. En *El vellocino de oro*, Lope de Vega desarrolla las vertientes matrimonial y genealógica a partir de descripción de un «templo de la fama» en el que estarían situados los Austrias anteriores y la mítica al recoger al final de la comedia al mencionar que el vellocino coronará a los monarcas (p. 130). En *Fieras afemina amor* se ve, ya en la comedia, en el personaje de Verusa, que se identifica con la Luna varias veces³. Del mismo modo, en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana se desarrolla la vertiente novelesca al indicar que el protagonista, Amadís de Grecia, recoge los rayos del sol en su escudo mientras avanza hacia un trono lumínico. En otras publicaciones nos hemos dedicado a analizar las anteriores obras, en esta presentamos un estudio de la Loa presente al comienzo de *Fieras afemina amor*. Vemos un uso muy interesante del motivo, pues se aplican esta rica imaginería a la reina regente Mariana de Austria en la que, muy probablemente, fue la primera obra de teatro cortesana de Calderón tras el fallecimiento de Felipe IV.

Para Paul Kléber Monod, los Habsburgo «were not just the ruling house of Spain and the Holy Roman Empire; they were an interna-

² *El laurel de Apolo* tiene una historia representacional muy complicada que se refleja en el texto. Hesse indica que se representó el 28 de noviembre de 1657 para Felipe Próspero, una relación repite que se representó el 4 de marzo de 1658. En realidad, Felipe Próspero nació el 28 de noviembre de 1657 y la zarzuela estaba prevista para finales de año, pero se tuvo que cancelar por indisposición de la reina. La fiesta tuvo lugar el 4 de marzo de 1658, lunes de carnaval. Calderón tiene dos versiones de la Zarzuela (1657 y 1666) y que la segunda incluye la segunda jornada entera y la loa del recién ascendido al trono Carlos II (Hesse, p. 233). Incluso tenemos dos versiones impresas de la obra la primera publicada en la *editio princeps* de la *Tercera parte* de 1664 y la segunda en la *Tercera parte* de Juan de Vera Tassis en 1687. De manera muy interesante, la versión que tenemos de 1687 mantiene los párrafos encomiásticos dedicados a Felipe Próspero de la primera jornada (ed. Cruickshank, p. 922). Recordemos que el infante llevaba muerto más de veinte años, por lo que la edición del 87 refleja, claro, un estadio anterior de la representación.

³ Vélez-Sainz, 2011.

tional governing consortium with their own mythology and a strong sense of destiny»⁴. La dinastía fomentó una estética del poder bastante concreta que se articulaba alrededor de un grupo limitado de símbolos religiosos y laicos. Si bien en el presente trabajo no hay lugar para desarrollar los primeros, los últimos resultan de especial interés. En concreto, los Austria fomentaron un armazón simbólico y cultural de representación del poder real que repetía su genealogía romana⁵. A partir de las autoridades políticas clásicas, Cicerón, Virgilio, Tito Livio, Polibio, Tácito y Salustio difundieron la máxima del *imperium* único en los afortunados términos de Bartolo de Sassoverato: «dominum et monarcham totius orbis»⁶. Dentro de un complejo organigrama de imágenes tomadas de la tradición clásica y medieval (Júpiter, Hércules, el vellocino de Oro), la propaganda imperial que se realizó alrededor de los Habsburgo favorece la isotopía emblemática del Rey-Sol. Aunque en la actualidad se le adjudique a Luis XIV el sobrenombre de *Roi soleil*, este mismo mote fue ampliamente utilizado por los Austria españoles, sobre todo a partir de Felipe II quien escogió a Apolo (el dios sol) como icono propagandístico. Víctor Mínguez ha analizado en un libro ineludible la representación hélica de todos los monarcas hispánicos del xvii y xviii y cómo esta imagen varía entre unos y otros reyes más allá de las fronteras de un lado y otro del Pirineo y del Atlántico. El sol sirvió como símbolo de poder y como la imagen utilizada por la realeza para presentarse a los súbditos y conseguir hegemonizar simbólicamente un poder disputado en otros terrenos, lo que se realizó a partir de la utilización propagandística de la simbología solar en parafernalias efímeras, reproducciones de medallas, emblemas y estampas. La noción tiene raíz platónica (*República*, 509d) y aparece ya en términos políticos en Plutarco, quien expone que el buen monarca se asemeja a los dioses de quienes son imágenes el Sol y la Luna (*Moralia*, 780f). En la tradición hispana, el mito fue usado por los Reyes Católicos quienes en unas carnestolendas napolitanas de 1493 vieron una fiesta diseñada por Giacompo Sannazaro en la que ya se combinaban diversas tradiciones de los mitos del Rey-Sol, Apolo y la Edad de Oro: Fernando el Católico aparecía retrata-

⁴ Monod, 1999, p. 54.

⁵ Pagden, 1995, pp. 11-28; Quint, 1993, pp. 213-324.

⁶ Padgen, 1999, p. 28. Sin duda con este fin, Carlos I adaptó el conocido símbolo de las columnas de Hércules como *motto* imperial.

do como triunfador de Granada y junto a una figura alegórica de la fama y un Apolo por encima de él. Un arco triunfal de la entrada de Carlos I en Amberes en 1549 recoge el tema con muchos de sus elementos: Astrea (la Justicia) corona sobre el orbe en el que todo está fundido en oro, «nacerán a cada paso gentes de oro, levantarse han de su voluntad los dorados siglos»⁷, de modo que se fusionan las versiones de Hesíodo y Virgilio. En la Valladolid de 1548 Felipe II tuvo ocasión de ver una comedia que acababa con las nueve musas cantando encima de una barca: «muy bien aderezadas y con muy lindos tocados, que estaban en rededor de la fuente del monte Parnaso y tocaban la música que he dicho que era [sic] con orlos y vihuelas de arco y arpas»⁸. Juan de Mal Lara y Juan López de Hoyos construyeron dos «reinos de Apolo» en 1570⁹. Felipe II llegó a sustituir el *plus ultra* de las columnas hercúleas de su padre por el lema del *iam illustrabit omnia* [ahora lo iluminará todo], «la más celebre» de las empresas filipinas¹⁰. La empresa fue diseñada por Girolamo Ruscelli quien la recoge en su *Le imprese illustri* de 1560 [Lámina 1]¹¹.

⁷ Checa, 1998a, p. 338.

⁸ Carreras, 1998, p. 260.

⁹ Carreras, 1998, pp. 250–267.

¹⁰ Checa, 1998b, p. 550.

¹¹ Esta fue posiblemente tomada a su vez de la medalla realizada por Jacopo da Trezo en 1555 para conmemorar la boda de Felipe II con María Tudor, motivo bastante común en la medallística clásica. Aquí resulta interesante el desdoblamiento de la imagen de la medalla transformado el carro de Apolo en el trono de Felipe III y ampliando y simplificando el paisaje bajo el sol bajo la divisa *IAM ILLUSTRABIT OMNIA*. Ruscelli explica que el Sol es justo correspondiente de la magnificencia real puesto que sirve como centro y alimento al resto de los planetas: «nutrisce i corpi, rinua le piante, uiuifica l'erbe, influisse nell'uomo natura di sapere, modera & gli altri pianeti» de modo que el autor establece una relación simbiótica entre el cosmos y el Sol (fol. 233). El sol pasa de ser imagen del príncipe que con la luz de la virtud ha de destruir las tinieblas del vicio, a ser imagen de Dios al servicio del cual Felipe II, con la claridad y esplendor de la Fe lucha contra la herejía. El motivo aparece reflejado en múltiples piras funerarias de Felipe II en Sevilla, Zaragoza y Roma (en San Giacomo dei Spagnuoli). No obstante, tras la muerte de Felipe II se procuraba también traspasar el poder del sol al siguiente heredero. Una medalla diseñada por Pompeo Leoni recoge el motivo del príncipe Carlos como un nuevo Febo aunque, desgraciadamente, el joven heredero fuera a morir prematuramente en 1568. No obstante, la misma visión de la nueva majestad que, como el Fénix, renace de las cenizas del anterior monarca fue utilizada por Felipe III y Felipe IV.

Felipe III fue aclamado el *futurus alter sol* tras la muerte de su padre¹². Felipe IV tuvo una fuerte identificación con su abuelo y llevó la metáfora solar un paso más allá. Aunque se pueden mencionar múltiples ejemplos, quizá baste con la *auctoritas* de Víctor Mínguez para quien «el rey español que adquiere una imagen más «solar» es sin lugar a dudas Felipe IV»¹³. Elliott le adjudica a Felipe IV el ser «the original Sun-King»¹⁴, pues «el cuarto planeta que era el sol resultaba un emblema de lo más apropiado para el rey Felipe, cuarto de este nombre, y el concepto del «Rey Planeta» probablemente estaba ya acuñado hacia 1623»¹⁵. Con Felipe IV, las imágenes hélicas se multiplican en los más variados espacios de producción cultural empleados para enaltecer la figura del monarca: lemas y símbolos de los reyes, diversas artes decorativas (tapices, jardines), performativas (fiestas y entradas reales) y en obras de teatro mitológico cortesano. De hecho, ya desde su nacimiento se le identificó con la figura de Apolo y se promovió su imagen de «Rey Planeta». *La relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N.S. Felipe IIII. deste nombre* (1605) se abre con un poema en celebración del nuevo rey en el que se le nombra «Rey de la cuarta Esfera, y a la nuestra / (De otro cuarto planeta) haz de tus zonas / Arcos de luz, que aumenten sus coronas» (fol. I). En la *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas (Empresas políticas)* Diego de Saavedra Fajardo incide en que los príncipes son «planetas de la tierra, las lunas en las cuales substituye sus rayos aquel divino sol de justicia para el gobierno temporal»¹⁶. En la quevedesca *Política de Dios* se define al Rey como «una estrella del cielo, que alumbra la tierra, norte de los súbditos, con cuya luz e influencia viven»¹⁷. Encontramos la misma imagen apolínea en el *Emblema de la apoteosis de Felipe IV* de Didaco di Lequille (1659) en el que reconstruye un carro del *corpus christi* a la romana en

¹² Tanner, 1993, p. 239.

¹³ Mínguez, 1994, p. 210.

¹⁴ Elliott, 1989, p. 156.

¹⁵ Elliott, 1990, p. 210.

¹⁶ Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano...*, p. 294.

¹⁷ Ver p. 214. También encontramos menciones en el *Discurso de las privanzas, Marco Bruto*, y el *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*. Estas nociones han sido parcialmente estudiadas por Váillo (1998, pp. 393-397) y en la edición de Alfonso Rey del *Panegírico* (p. 483, n. 5).

el que por encima de los personajes mitológicos más comunes de la encomiástica de los Habsburgo (Hércules con su clava, Diana, palomas de la paz, águilas, César, el ángel con la doble trompeta de la fama) se abren las nubes para mostrar una imagen de la Eucaristía [Lámina 2]. El lema es claro:

HIC PIETATIS honos fulgens sculptura triumphans
 AVSTRIACA ingenuos pandit in Orbe TOROS //
 Quar Laqueos FORTUNA pares fecundior vnquam
 Astulit Europae splendida iugaa trahens?

Como vemos, nos encontramos ante una corriente encomiástica muy amplia y ambiciosa, de carácter muy abarcador. No es extraño, pues, que las fiestas cortesanas y las obras de teatro insertas en ellas jueguen con la imagen. Como vemos las obras desarrollan una serie importante de resonancias dentro de la imagen híper-abarcadora del Rey-Sol. De esta tradición icónica bebe la Loa a *Fieras afemina amor* de Pedro Calderón.

En la loa es interesante, antes que nada, que nos encontremos con la mención hélicomonárquica en una pieza de teatro de acompañamiento. En la mayoría de la obras del corpus mencionado encontramos la imagen a partir de menciones ancilares y puntuales o con desarrollos escénicos del motivo¹⁸. Parece pertinente recordar la división tradicional entre *ergon* y *parerga* de Aristóteles y Kant, quienes efectúan una distinción entre lo principal de la acción (la fábula) y una serie de aderezos que pueden hacer la obra más o menos deleitable, lugar donde se encuentra el motivo. El estagirita tiende a favorecer la acción por encima de los personajes, la música, y, por supuesto, los complementos escénicos. La tragedia es «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separadas cada una de las especies de aderezos en las distintas partes» de

¹⁸ Sobre la funcionalidad de las fiestas cortesanas de Calderón, ver, entre otros, los trabajos de Arellano y Fernández Mosquera en la bibliografía. Fernández Mosquera niega la posibilidad de lecturas «políticas» de las obras de teatro cortesano puesto que los receptores del momento *nunca* llegaron a efectuar una lectura crítica de las mismas (2006, pp. 263-282). También Arellano insiste en esta doctrina a lo largo de sus estudios. Opina que en el «decir sin decir» nos encontramos ante una «restricción de la crudeza con que el dramaturgo podría presentar sus acciones» (1999, p. 180).

modo que «el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos» (1450a). La fábula es por consiguiente el «alma» de la fiesta (1450a) mientras que los adornos serían complementos con una funcionalidad ancilar¹⁹. Recordemos que esta misma división fue utilizada por los dramaturgos cortesanos a la hora de defender su obra frente a los grandes aparatos escénicos de los escenógrafos italianos²⁰ y que está presente en aquella práctica del teatro de la época que distinguía entre obras de «cuerpo» y las de «Ingenio»²¹. De este modo, el teatro cortesano iba acompañado de múltiples marcos escénicos y narrativos. Podemos mencionar que la comedia en sí (*ergon*) estaba rodeada de piezas de teatro breve (loas, entremeses y fines de fiesta) que, pese a formar parte del acto dramático en sí, podía reconducir los significados de las obras (*parergon* dramático). No es lo mismo presentar un rey en una comedia mitológica como *Fieras afemina amor* que en la loa que la precede. Asimismo, el contenido propiamente dramático (kinésico, proxémico) de la acción completa (comedias y piezas de teatro breve) estaba enmarcado por grandes y costosas escenografías que podía tener un simbolismo particular (*parerga* escénica). No es lo mismo que se presente el monarca como Rey-Sol en escena que como adorno escénico. Asimismo, en esta ocasión la fiesta aparece reflejada en una relación que analizaba el evento en su totalidad, lo que actuaría como tercer y último marco (*parerga* textual).

Son comunes las menciones al mito del Rey-Sol en los *parerga* escénicos de las obras. No en vano, es un mito primordialmente pictórico, por ejemplo, en la cortina de *El sitio de Viena* de Pedro de Arce (1683), aparece pintado un sol con rayos desplegados, que representa a España triunfante mientras que la luna de los turcos derrotados apa-

¹⁹ Inmanuel Kant desarrolla: «Las mismas cosas que se llaman *adornos* [parerga], es decir, las cosas no que son parte esencial de la representación del objeto sino que únicamente se refieren a él exteriormente como adiciones, y aumentan la satisfacción del gusto, no producen este efecto más que por su forma: así sucede en los cuadros de pinturas, en los ropajes de las estatuas y en los peristilos de los palacios». Marcos, paños y peristilos esclarecen lo que es en realidad lo esencial el diseño de la obra, la pura forma. Kant tiene el teatro en mente al mencionar su diferenciación entre *ergon* y *parergon* y propone ejemplos de praxis teatral. Para él, el *ergon* dentro del teatro quedaría situado en lo que llamaríamos hoy día kinesia y proxemia (la actuación en sí misma) mientras que el *parergon* quedaría situado en la escenografía y decorados.

²⁰ Delgado Morales, 1999, pp. 13-24.

²¹ Delgado Morales, 1999, p. 19.

rece eclipsada mientras un águila imperial con el rayo de Júpiter en una garra representa al Imperio Austriaco. La *subscriptio* aclara la alianza de las casas de los Habsburgo españoles y austríacos: «En el águila, y el sol hallo la luna inconstante, con el eclipse, el menguante». *Fieras afemina amor* parte también de una concepción casi pictórica del teatro cortesano. La obra se abre con un pórtico, embocadura o boca del teatro, y un el telón de boca (llamado en el XVII cortina) donde se nos describe la acción de la primera jornada: la derrota del dragón de las Hespérides por parte de Hércules. Se lee:

Fundose el pórtico del teatro, de orden compuesta sobre cuatro columnas, de bien imitada piedra lazuli, cuyas cañas estaban adornadas a trechos de resaltados bollos de oro; y en su correspondencia dorados sus capiteles, y sus basas: con que siguiendo la orden, corría la cornisa enriquecida, a partes de los mismos bollos, mascarones, y cornucopias. En ella descansaban unas volutas, de quien pedían varios festones, que dando vuelta a los modillones, recibían el cerramiento del frontis, de quien era clave una medalla de relieve, guarnecida de hojas de laurel, con cuatro mascarones, y otros adornos que la dividían en igual compartimiento. Dentro d'ella estaba un caballo con alas, cuya velocidad enfrenaba galán joven, no sin algunas señas de Mercurio (dios del ingenio) así en el caduco, como en las plumas de capazete, y los talares (hieroglífico del que osadamente vano, intenta sofrenar al vulgo) a los lados del pórtico, entre columna, y columna, estaban en sus ninchos dos estatuas, al parecer de bronce, que haciendo viso al héroe de la fábula, halagando una a un león, y otra a un tigre, significaban el valor, y la osadía. Todo este frontispicio cerraba una cortina, en cuyo primer termino, robustamente airoso, se vía Hércules, la clava en la mano, la piel al hombro, y a las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas, que no volase sobre él, en el segundo termino de Cupido, flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos. [...] En habiendo logrado la vista, por breve rato, ambos primores, empezó a lograr los suyos el oído, primero en sonoras chirimías, y después en templados instrumentos, a cuyo compás, desde lo más alto del frontis, por detrás de la medalla, empezó a descubrirse (hecha una asca de oro) una águila caudal, con imperial corona, sobre cuyas batidas alas venia una ninfa, que rompiendo la cortina, sin romperla, dio principio a la loa, como en voz del águila, cantando²².

²² Ed. Wilson, p. 59.

La *suscriptio* es un mote hispano-latino que adelanta el sentido de la obra: «Fieras afemina Amor» / *Onmia vincit Amor* (p. 59). En el prólogo escrito que acompaña la portada se nos describe la acción de la primera jornada: la derrota del dragón de las Hespérides por parte de Hércules. Merece la pena hacer notar el caballo alado que tenía como freno Mercurio (Dios del Ingenio) y que este jeroglífico indica al que «osadamente vano, intenta sofrenar al vulgo». El papel del pórtico, en forma de arco de triunfo, y que en palabras de Alfonso Rodríguez García de Ceballos tenía diversas funciones: «concentrar la atención óptica sobre la perspectiva de la escena enmarcándola por todos los lados como si se tratara de una pintura; en segundo lugar, la de crear una separación drástica entre el espacio destinado al público y el ocupado por los actores a fin de crear una cesura entre el mundo real y el mundo mágico de las escenas; en tercer lugar, para ocultar al público la maquinaria utilizada para las mutaciones (cambios de decorados) y los trucos, provocando mejor la reacción de sorpresa»²³. De este modo, *Fieras* sigue un esquema emblemático, en el que la *pictura*, es decir, las figuras del protagonista Hércules y su antagonista Cupido, aparecen pintadas sobre la cortina y, por otro, la *subscriptio*, o sea, el mote explicativo que se formula e indica el título de la obra *Fieras afemina amor* y, en segundo plano, el dictum *amor omnia vincit*. La obra está pensada como una representación pictórica con una diferenciación entre la obra en sí (el *ergon*) y los márgenes de la misma (los *parerga*) en el que se presenta a un hombre de pies alados (Mercurio) que contiene al caballo alado Pegaso.

La distinción entre *ergon* y *parergon* sirve para analizar la loa que sigue a esta espectacular presentación pictórica. La loa se estructura a partir de imágenes alegóricas de los distintos meses del año que compiten para representar mejor la grandeza de la reina y de la ocasión. Los actores van desfilando con una serie de atributos que los identifica con los meses del año. El mes-personaje clave será Diciembre, quien se encarga de loar la *grandesse* de la regenta al haber esta nacido el 22 de diciembre en su esfera. El nacimiento de la reina sigue, pues, al día más corto del año (el solsticio del 21 de diciembre). En el solsticio de diciembre romano se festejaba el regreso del sol pues a partir de esta fecha los días empezaban a alargarse. Esto se atribuía a

²³ Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 42.

un triunfo del sol sobre las tinieblas, que se celebraba con fogatas. La descripción del nacimiento de la reina el 22 tiene esas características en la loa. En un momento dado los meses australes se revelan ante el mes de diciembre al ser el más loado de todos. Abril, Mayo, Junio, Julio y Agosto se quejan amargamente sobre cómo siendo diciembre el más pobre de los meses en luz es capaz de tener un papel protagónico en la pieza y vencer en loanza de la reina²⁴. La respuesta de Diciembre no deja lugar a dudas.

DICIEMBRE

esta:

viendo el Sol cuán agraviado
tenía al día que su bella
luz menos se participa,
desagraviando la ofensa,
quiso que naciese en él
Sol que más que él resplandezca:
y así nació María-Ana
a suplir del Sol la ausencia. (vv. 369-377)

Es decir, la reina nace en el mes de diciembre para relevar la luz del sol en el mes en el que menos luz hay. El nacimiento de la reina el 22 de diciembre sirve como excusa para relacionarla con el solsticio de invierno de modo que se entrelazan una y otra fecha inexorablemente: la luz que se pierde en diciembre se recoge de manera espectacular en la figura de la regenta. La terminología es muy interesante, con el nacimiento de Mariana de Austria, nace un sol que resplandece más que el sol y que suple su ausencia. ¿Podría la ausencia del sol referirse no ya al cosmológico que se menciona en la loa sino a uno emblemático en la forma de su ausente marido, el Rey Planeta, Felipe IV? Muy posiblemente, en mi opinión. Una de las imágenes temas más comunes para las piras reales hechas en ocasión del fallecimiento de Felipe IV fue la de representar a la reina regente a partir de la luna que recogía los rayos del sol para que no llegara ja-

²⁴ [ABRIL:] ¿Cómo, siendo tú el más pobre / Mes de luz, ... // [Mayo:] En quien se abrevian / los días, ... // [JUNIO:] en quien se duda / muchos de ellos si amanecan... JULIO: —mayormente el veinte y uno, / [AGOSTO:] que en la regular tarea / del Sol, es de todo el año / el menor— [TODOS:] Vencer intentas a todos? (vv. 360-369).

más la noche o el del nuevo sol que recoge al anterior²⁵. Calderón, de hecho, compuso dos jeroglíficos para esta ocasión con los que ganó el primer puesto²⁶. El correlato entre el *ergon* de la obra y el *parergon* escénico es pivotal. Como indica agudamente Sebastián Neumeister: «Las argumentaciones de los signos del Zodiaco y de los meses crean esta relación entre aquel ultramundo y la realidad, el más acá, desde los meses a los miembros de la casa real; el más allá, desde los signos del Zodiaco hasta los poderes que representan»²⁷.

Hay un entrelazamiento entre los tres teatros (el «teatro del cosmos», el «teatro de la escena» y el «teatro del coliseo del Buen Retiro») que se desarrolla alrededor de la imagen del Sol como centro a partir del que se articula el cosmos, el teatro y, quizá, el propio Coliseo. Esto queda refrendado con la continuidad entre el *ergon* de la obra y el *parergon* escénico. La acotación indica:

Con estos versos por la entrecalle, que delante de la cortina formaban las columnas, salieron de ambos otras dos Ninfas, una en un Fenix, y otra en un Pabón, y moviéndose iguales, este sobre su Nido, y aquel sobre su Hoguera, con los matices de sus plumas, salpicadas de Oro, se fueron acercando, donde suspensa el Águila en el aire, prosiguieron cantando. (p. 8)

La separación entre el *ergon* y el *parergon* escénico queda representada con las columnas que enmarcan la acción. Calderón, sin embargo, concibe ambos espacios con un cierto sentido de continuidad. Así, el águila indica:

Luego mirando a un fin mesmo
las solicitudes vuestras,
sin q[ue] en los medios se estorbe,
puesto que de una es la tierra
Teatro, de otra Teatro el cielo
fácilmente estáis compuestas. (p. 15)

²⁵ Orso, 1989, pp. 139, 145, 149 y pp. 165, 167.

²⁶ En el primero de ellos destaca las lágrimas que derramó la regia esposa ante la muerte de su marido. En el segundo, destaca como: «Pinto al sol descolorido, y macilento, ya / medio anegado en el undoso lecho de su ocaso... / bien que las ausencias del sol, / sustituía una clara, y resplandeciente luna» (citado en Infantes, 1983, p. 1602).

²⁷ 2000, p. 243.

En la loa se describe la analogía cosmológica entre el Rey y el Sol con todo lujo de detalles en el momento en que el pavo real explica la situación de las estrellas del escenario con los doce Signos del Zodiaco en el *parergon* escénico. La ninfa situada en el águila entonces hace descender la cortina para dejar ver el Sol luminiscente:

para no perder tiempo,
mientras ti con voces tiernas
los meses convocas, tú
los Signos, yo de mis bellas
Aves convocaré el canto,
y remontando ligeras
las Alas, haré del aire,
retirar las nubes densas,
corriendo al Sol la cortina,
para que mejor se vea
a un tiempo entrambos Teatros. (p. 18)

Las imágenes del Rey-Sol se desplazan del *parergon* escénico al *ergon* en el caso de un *parergon* dramático. En *The Play of Power* de Margaret Greer encontramos una lámina que reproduce, por encargo de la profesora, el aparato escénico y en el que se observa la ordenación escénica del motivo, que sirve para estructurar la escenografía de la obra [lámina 3]. Quizá no esté de más recordar que Jacques Derrida en *La vérité en peinture* ha redefinido la subordinación del *parergon* o márgenes de la obra de arte a la obra misma (el *ergon*) pues subraya la imposibilidad de separar el marco de lo enmarcado. A veces, el marco tiene tanta relevancia o más que la propia obra enmarcada²⁸. La misma falta de delimitación entre el exterior y el interior de la obra se aprecia en otras muestras pictóricas, arquitectónicas y escultóricas comentadas por Derrida en las que, por dar un ejemplo, la imagen de una puerta abierta ofrece la visión de otra puerta abierta y así hasta el infinito. Gracias a lo defectuoso de lo otro, a lo accesorio del *parergon*, el saber puede erigirse como tal saber relegándolo a un *hors d'oeuvre*, a un «fuera de la obra» (*ergon*). Sin embargo, el *parergon* está en diálogo permanente y constitutivo con el *ergon*, lo que para Aristó-

²⁸ Derrida, 1987, pp. 54-61, sobre todo, p. 73.

teles es suplemento accesorio del *ergon* puede hacer posible la obra. Calderón parece refrendarlo al hacer que el motivo icónico se desplace fácilmente entre un espacio y otro. Recordemos, asimismo, que la ninfa que se posa encima del águila se refiere a uno y otro espacios escénicos como «teatros» lo que subraya la metateatralidad de la escena. La cuarta pared se derrumba y el teatro externo y el interno quedan unidos.

Como vemos, la loa a *Fieras afemina amor* ofrece un ejemplo complejo de desarrollo del motivo del Rey-Sol. Si bien ninguna de las dos obras presenta a Apolo como personaje principal de la trama, los usos de la isotopía emblemática del Rey-Sol son especialmente notables en cuanto imbuén todos los aspectos de las fiestas cortesanas: el *ergon* dramático y todos los *parerga* comunes a este tipo de representaciones. El desplazamiento del motivo dramático-escénico sirve para soslayar la complejidad de los iconos utilizados en las fiestas cortesanas de la corte de Felipe IV y sus reverberaciones simbólicas. Del *ergon* al *parergon* y vuelta, el Sol del monarca ilumina la obra, los esquejes escénicos y todos los accesorios de estas complejas fiestas dispuestas en celebración y que reflejan las tensiones de su momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988, pp. 42-60.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, trad. J. Goya y Muniaín, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El laurel de Apolo*, en *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Fieras afemina Amor*, ed. E. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- *Obras completas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, 3 vols.
- *Qvinta parte de Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*, Barcelona, Antonio la Cavaillería, 1677.
- CARRERAS, J. J., «El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570», *Felipe II, un monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento*, ed. Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, Museo del Prado, 1998, pp. 251-268.
- CHAVES MONTOYA, M.^a T., *La Gloria de Niquea: Una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Ediciones Doce Calles / Riada [Estudios sobre Aranjuez, 2], 1991.
- CHECA CREMADES, F., *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1998a.
- (ed.), *Felipe II: un príncipe del Renacimiento*, ed. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, Museo del Prado, 1998b.
- DELGADO MORALES, M., «Introduction», en *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. M. Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.
- DERRIDA, J., *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington y Ian McLeod, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- DE ESPINO, J., *Entrada del catolicísimo monarca de España Felipe III en la... ciudad Sevilla, viernes primero de Marzo de 1624*, Madrid, Juan González, 1624. [BNE V. 107-8]
- ELLIOTT, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Grijalbo, 1990.
- *Spain and Its World 1500-1700: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du

- Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282.
- GREER, M., *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, trad. y ed. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990.
- INFANTES, V., «Calderón y la literatura jeroglífica», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1593-1602.
- KANT, I., *Critique of Judgment, Part One*, «The Critique of Aesthetic Judgment», trad. J. Creed Meredith, Oxford, Oxford University Press, 1911.
- MÍNGUEZ, V., «Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 209-253.
- *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.
- MONOD, P. K., *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- NEUMEISTER, S., *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- ORSO, S. N., *Art and Death and the Spanish Habsburg Court: The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- PADGEN, A., *Kings of All the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c. 1500-c. 1800*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- QUEVEDO, F. de, *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*, ed. A. Rey en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, pp. 473-495.
- PLATÓN, *Works*, trad. B. Jowett, Nueva York, Dial Press, 1936, 4 vols.
- QUINT, D., *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, New Jersey, Princeton, 1993.
- Real aparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) recibió a la Serenísima reyna D. Ana de Austria*, Madrid, Juan Gracián, 1572.
- Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Principe N. S. Felipe IIII deste nombre*, Madrid, Luis Sánchez, 1605.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Salamanca / Santander, Universidad de Salamanca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 30-45.

- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas*, Monaco, [s. n.], 1640, Milano, [s. n.], 1640. Reproducción del ejemplar de la BNE R/3470, pp. 8, 186.
- TANNER, M., *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburg and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- TASSIS Y PERALTA, J. de, *La Gloria de Niquea*. [Reproducción de la edición príncipe.] *Obras de don Ivan de Tarsis*, Madrid, María de Quiñones, 1635, fols. 1-54.
- VAÍLLO, C., «Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'Or*, ed. J.-P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 393-407.
- VEGA CARPIO, F. Lope de, *El amor enamorado. Comedia famosa. Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, vol. XIV, pp. 239-284.
- *El vellocino de oro*, ed. M. G. Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.
- VÉLEZ-SAINZ, J., «Anatomía áulica y política de *Fieras afemina Amor* de Calderón», *Hispanófila*, 162, 2011, pp. 1-18.
- «Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. S. Fernández Mosquera y A. Azaustre Galiana, Santiago de Compostela, Universidade da Santiago, 2011, vol. III, pp. 1433-1443.
- «Eros, Vates, Imperium: Metamorphozing the *Metamorphoses* in Mythological Court Theater (Lope de Vega's *El Amor enamorado* and Calderón's *Laurel de Apolo*)», en *Ovid in the Age of Cervantes*, ed. F. de Armas, Toronto, Toronto University Press, 2010, pp. 226-241.
- «Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán», *Bulletin of the Comediantes*, 57, núm. 1, 2005, pp. 57-77.
- VIRGILIO, *Eclogues. Georgics. Aeneid*, ed. H. R. Fairclough, Cambridge, Harvard University Press, 1999.



Lámina 1. Girolamo Ruscelli, Divisa de Felipe II



Lámina 2. Emblema de Diego Tafuri a Felipe IV

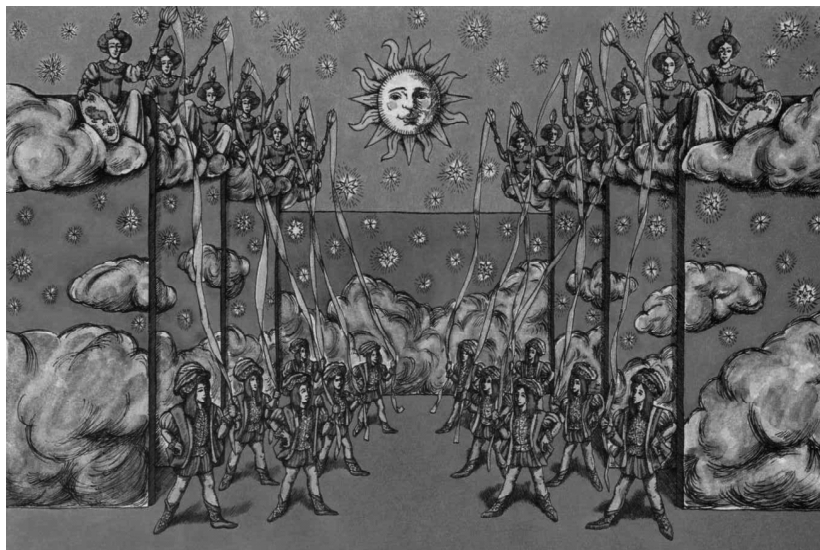


Lámina 3. Loa a *Fieras afemina amor* de Pedro Calderón